OpenEdition Journals

SEARCH Tout OpenEdition

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

49 | 2016
Réécritures
Réécritures

King Lear comme novellisation

La réécriture de Shakespeare par Jean-Marie Piemme

Karel Vanhaesebrouck

p. 11-21
https://doi.org/10.4000/textyles.2718

Texte intégral

1 Du fond des ténèbres se dessine le visage d'une fille. Elle porte un capuchon sombre. Elle parle avec un accent hollandais prononcé. Il règne une atmosphère infernale, ténébreuse, menaçante. Elle est à la recherche de son père et erre dans un pays occupé. Le spectacle s'intitule *King Lear 2.0* et se base sur le texte « Et hop la pommade ! et hop le sirop », tiré de *Rien d'officiel*[1], un recueil composé de cinq adaptations fascinantes de Shakespeare par Jean-Marie Piemme. Un rien plus tard, nous apprenons en effet que la demoiselle est la fille du bouffon dans *Le Roi Lear*. Ce personnage est une création de l'auteur : dans la pièce de Shakespeare, il n'est pas question d'une fille. Entre les mains du metteur en scène Raven Ruell, *King Lear 2.0*, une coproduction du Théâtre des Tanneurs et du Théâtre Antigone (2013), devient un monologue rituel sur le thème de la perte personnelle et des effets de corruption provoqués par le pouvoir.

2 Le texte-à-dire de *King Lear 2.0* s'inspire du texte de Piemme mais est en même temps une adaptation pour la scène (certains passages ont été omis et déplacés et, à un moment donné, Ruell a ajouté d'autres matériaux). Le texte de Piemme est une réécriture – ou, plus exactement, une réinterprétation – du *Roi Lear* de William Shakespeare. Pour cette pièce, Shakespeare s'est basé, lui aussi, sur une série d'autres textes. L'histoire du roi Lear faisait partie de la mémoire collective, comme l'indique l'existence de la pièce de théâtre élisabéthain anonyme intitulée *King Leir*, représentée en 1594 au théâtre Rose et publiée en 1605, environ au moment où le barde d'Avon écrivit sa propre version de l'histoire. Pour l'intrigue secondaire autour de Gloucester, Edmund et Edgar, Shakespeare s'est probablement inspiré de l'ouvrage *Countess of Pembroke's Arcadia* par Philip Sydney. En outre, il s'est servi de tout un ensemble de sources historiques, allant d'ouvrages écrits par ses contemporains comme Ralph Holinshed (*The Chronicles of England, Scotlande and Irelande*, 1587) au texte médiéval du XIIe siècle *Historia Regum Birtanniae* de Geoffrey of Monmouth[2]. *King Lear 2.0* est plus que le dernier maillon d'une succession chronologique et linéaire de sources et d'influences. Le spectacle est le résultat d'un enchâssement complexe, intertextuel de différents textes, sources et citations qui constituent un chassé-croisé d'interférences et de résonances. S'inscrivant dans

le cadre de cette toile intertextuelle, la réécriture devient un véritable acte créateur qui génère une dynamique historique particulière.

3 Le texte intermédiaire de Jean-Marie Piemme a servi de point de départ à notre contribution : ce texte, qui se présente comme une adaptation de Shakespeare, fait également partie, en tant qu'entité autonome, d'un livre et constitue par ailleurs la base d'un spectacle. Mais qu'est-ce qui fait précisément l'objet d'une réécriture ? Quelle est la stratégie appliquée par Piemme lors de son travail de réécriture ? Et comment cette stratégie se rapporte-t-elle au spectacle proprement dit ? Au-delà de la simple citation postmoderne, *King Lear 2.0* est un spectacle et un texte derrière lesquels se cache une vision importante de la dramaturgie, portée à son tour par une vision originale de l'histoire du théâtre. Voilà précisément la thèse centrale : derrière le geste postmoderne de la réécriture (d'ailleurs moins typiquement postmoderne qu'on ne le croit) se cache une conception spécifique de l'histoire et de la narration. Dans une première partie, nous soutiendrons que l'adaptation de Shakespeare par Piemme est une novellisation. Le texte de Piemme ne correspond pas uniquement à un certain nombre de caractéristiques formelles de ce genre paralittéraire souvent décrié, mais s'inscrit également dans le cadre d'une pratique culturelle rarement associée au théâtre, qui fait bel et bien partie de la culture de masse (même s'il existe aussi des variantes plus proprement littéraires). Dans un deuxième temps, nous analyserons quelle vision du répertoire et plus précisément du théâtre de Shakespeare se dégage du texte de Piemme. Pour décrire n'importe quelle mise en scène d'une pièce de Shakespeare, on utilise souvent les épithètes « actuelle » ou « universelle ». Mais est-ce exact ? Et comment le texte de Piemme se rapporte-t-il à cette prétendue universalité ? *Shakespeare is dead, get over it* (2002), voilà le titre d'une des pièces de Paul Pourveur qui n'est pas due au hasard. Finalement, nous analyserons la manière dont les choix contribuent à la mise en forme du spectacle.

Lear vu par Piemme

4 Les rois de Shakespeare, comme l'affirme l'historien britannique Simon Shama dans la série de la BBC *Shakespeare and us*, sont fascinants parce qu'ils sont à la fois reconnaissables, nobles et sublimes. Et les tragédies racontent toujours la même histoire : « What happens when the human animal breaks through the royal mask » (ce qui se passe quand l'animal humain perce le masque royal). Et cela alors que la reine est dans la salle et regarde une pièce qui parle d'elle-même. Lear est également un roi qui succombera à sa propre humanité, à la fois superbe et mesquine. *Le Roi Lear* est une pièce complexe qui raconte une intrigue compliquée entrecoupée de pas mal d'intrigues secondaires. Le point de départ est bien connu. Lear a trois filles : Goneril, Regan et la fille cadette, la jeune Cordelia. Il promet de donner la plus grande partie de son royaume à celle qui l'aime le plus. Les deux sœurs aînées se répandent en flatteries dans l'espoir d'obtenir une part supplémentaire. Cordelia refuse de s'adonner à ces flatteries en public. Stupéfait par cette réaction, Lear divise son royaume entre Goneril et Regan. Il bannit Cordelia, qui épouse le roi de France (même si elle n'a pas de dot à lui proposer). Ce n'est qu'après son abdication que Lear découvre la vérité. Pour Shakespeare, ce moment constitue le coup d'envoi d'une logique infernale qui fera sombrer le roi dans la folie et périr la majorité des personnages. Une intrigue secondaire importante se développe autour de Gloucester, qui a deux fils : Edgar et son demi-frère bâtard Edmund. Les deux frères vivent en mauvaise entente et Edgar est banni, sur la base de mensonges divulgués par son demi-frère. Edmund scelle une alliance avec les deux sœurs qui, en se disputant l'attention d'Edmund, trouveront la mort toutes les deux : Goneril empoisonne sa sœur, puis se suicide lorsqu'elle apprend qu'Edmund est blessé. Gloucester aussi subit un triste sort : le mari de Regan lui crève les yeux. Entre-temps, Cordelia se rend en Angleterre pour restituer le trône à son père. Shakespeare développe donc une trame narrative raffinée dans laquelle tous les personnages s'empêtrent dans une logique (auto)destructrice.

5 Dans son adaptation *Et hop, la pommade ! Et hop, le sirop*, Jean-Marie Piemme choisit de ne pas réécrire dans son intégralité la pièce de Shakespeare. Il prend comme point de départ une certaine anomalie narrative : après le troisième acte, Shakespeare fait disparaître le personnage du bouffon, sans autre explication. Le bouffon a donc littéralement disparu, on dirait que Shakespeare l'a oublié (« mon père, un détail », dit sa fille non sans cynisme). Il y a probablement une raison très prosaïque à cela : il semble que les personnages du bouffon et de Cordelia étaient joués par le même acteur. Cordelia apparaît au premier, au quatrième et au cinquième acte, alors que le bouffon figure au deuxième et au troisième acte. Piemme crée le

personnage de la fille du bouffon de Lear. À l'âge de seize ans, elle est partie à l'étranger pour y bâtir une carrière de chanteuse : elle n'en pouvait plus d'être témoin des humiliations liées à la fonction de son père. À présent, elle retourne dans son pays natal, un pays en guerre, pour y retrouver ce père. Son monologue permet à Piemme de se concentrer sur les intrigues politiques, sur les milieux mondains où la politique est toujours un spectacle et où les décisions sont toujours le résultat d'arrangements intéressés. *Rien d'officiel* : voilà le titre du livre dans lequel Piemme a repris ce texte, ainsi que quatre autres réécritures de Shakespeare : dans le théâtre politique, il faut maîtriser l'art de la suggestion. En même temps, ce nouveau personnage principal devient un sosie de Cordelia, qui nourrit les mêmes sentiments d'amour pour son père mais qui est ravagée par les humiliations qu'il a dû subir. Piemme instaure ainsi des résonances en écho entre son texte et celui de Shakespeare, vu dans la perspective du présent (d'où le 2.0). La réécriture de Shakespeare fait par ailleurs partie de la pratique didactique de Piemme. Il a demandé à ses étudiants de l'INSAS de rédiger un texte inspiré de *Hamlet*, non pas une adaptation mais un texte à part entière, dans lequel ils devaient isoler un certain nombre d'éléments dramaturgiques du texte source.

6 Le texte de Piemme adopte la structure d'un monologue et raconte les événements relatifs au roi Lear du point de vue de la principale protagoniste. Ce qu'elle sait, nous le savons aussi grâce à la pièce de Shakespeare. Elle veut savoir ce qui est arrivé à son père après sa disparition de la pièce. Piemme fait débuter son texte après la chute de Lear. La fille du bouffon est sans pitié :

> Et que le vieux roi ait tout perdu, pourquoi pas, je n'ai pas de larmes pour lui ; sa défaite, il l'a cherchée ; de rien, rien ne peut advenir, nous sommes d'accord, et sa chute découle de ce qu'il était, le vieux, arrogant, imbu de lui-même, capiteux, de la mauvaise gnôle qui vous monte au cerveau et vous pète les neurones.[3]

7 En d'autres termes, Lear est devenu la victime de sa propre vanité, la faiblesse intrinsèque de tous les rois. Il est présenté comme un personnage narcissique infantile, un personnage de BD passionné de trains miniatures. La fille du bouffon reçoit des lettres de son père. Cette correspondance permet à Piemme de jeter un pont narratif entre son texte et celui de Shakespeare : « Les événements, je les connais en gros, dans les grandes lignes, mon père écrivait régulièrement, il me donnait des nouvelles. »[4] Un jour, elle ne reçoit plus de lettres. Elle décrit les humiliations que son père, en tant que bouffon, a eu à subir et qu'elle ne pouvait plus supporter :

> Petite, j'avais plus d'une fois assisté à l'humiliation paternelle. Bouffon : pourquoi avait-il choisi cette fonction ? Je la détestais, moi. Difficile d'arriver à l'école et, à la question : Profession du père ?, de répondre devant tous : Bouffon du roi. Cris, trépignements, fous rires, imaginez ça, les bêtises, les questions idiotes : Il a un chapeau ? Il a des sonnettes ? Il est bossu ? Tous les bouffons sont bossus, non ?[5]

8 Petite fille aimant son père, elle s'imagine que celui-ci est un artiste. « Pas de costume et pas de bosse, mon père, rien qu'un esprit naturellement vif, des phrases qui ont des dents et un rire virtuose caracolant sans cesse au bord du précipice. »[6] Et pourtant, elle sait mieux. « [J]'en étais sûre, ses hideuses courbettes masquaient sa grandeur. Oui. Non. Hélas, non. »[7] Dans son histoire, la cour de Lear devient un (faux) paradis, plein d'ennui somptueux, d'intrigues haineuses, un marécage de décadence dans lequel tout projet d'avenir semble s'être dissipé. Le Lear de Piemme – ou, plus précisément : vu à travers les yeux de la fille du bouffon – est un vaniteux, « une star de 80 balais, plus lifté que Liz Taylor et Berlusconi réunis », dont le je-m'en-foutisme fait parfois penser à la version troisième âge de Caligula, tel qu'il a été projeté en 1979 par Tinto Brass dans son film historique et pornographique éponyme.

9 La fille du bouffon raconte comment, à l'âge de seize ans, elle quitte la cour, rêvant d'une vie de star, comment Lear divise le royaume et bannit sa fille cadette Délia et comment ses autres filles font preuve d'une efficacité implacable pour manœuvrer à travers toute une série d'intrigues mondaines. Par l'intermédiaire de l'ancien garde du corps du roi, qui dans la pièce également fait figure de spectateur imaginaire de son monologue, elle tente de découvrir ce qui est arrivé à son père. Piemme situe son monologue après la mort de Delia et de Lear. L'Angleterre est occupée par des troupes étrangères : « Libéré par les troupes étrangères, le pays ! Oui, comme les Soviétiques avaient libéré les pays de l'Est, comme les Américains avaient libéré l'Irak ; le monde bouge, il fait bouger la sémantique. "Libérateurs" et "oppresseurs" sont-ils des antonymes ? Non, maintenant des synonymes. »[8] La fille arrive dans un pays libéré qui s'avère être en fait un pays sous l'occupation, un *no man's land* postapocalyptique. Piemme se sert de cette situation pour communiquer quelques réflexions

géopolitiques sur l'état du monde d'aujourd'hui, dans lequel la mise en place de la démocratie est systématiquement utilisée comme un alibi pour commettre un acte d'agression à l'encontre d'un état souverain. Piemme procède exactement de la même façon que Shakespeare. Le barde a également adapté la matière narrative dont il s'est inspiré aux besoins de son époque. Les deux ont réécrit le passé depuis la perspective du présent. Par cette intervention, Piemme se rapproche en fait de l'essence du théâtre élisabéthain : la porosité entre la fiction mise en scène et la réalité environnante. Qui plus est, le théâtre élisabéthain s'est pris lui-même systématiquement comme thématique en s'interrogeant sur la signification de la feintise, du jeu, de l'auto-déguisement. Le protagoniste dans *Et hop, la pommade ! Et hop, le sirop* et donc également dans *King Lear 2.0* est une actrice, familiarisée avec le monde du luxe, de l'illusion et de la perte d'identité, tout comme son père. À la fin de l'histoire, nous sommes avec elle dans le théâtre pour y retrouver finalement son père (à moins que tout cela ne soit le produit de son imagination ?) : « J'entre en scène, allez l'orchestre, donne-moi les premières mesures. Je fixe le public. Mon père est là. Je le vois clairement, distinctement. Je le vois avec les yeux de la pensée. Hommage. Hommage. Papa, écoute, entends, chante avec moi. »[9]

Novellisation

10 Le texte de Piemme est une réécriture radicale de la pièce de Shakespeare. Ce n'est pas une adaptation, mais plutôt un intertexte doté d'un statut autonome. Le texte prend la forme d'un monologue en prose sans didascalies ni indications de personnages. Notre seule source d'information est le monologue intérieur du personnage principal. Tout comme les autres textes repris dans *Rien d'officiel*, *Et hop, la pommade !* est aussi bien un texte de prose qu'un texte de théâtre : c'est une forme de prose théâtralisée dans laquelle un personnage unique sert d'intermédiaire narratif. En tant que réécritures, les textes repris dans *Rien d'officiel* se rapprochent du phénomène de la novellisation[10]. Une novellisation est une transposition d'une œuvre cinématographique en un livre, le plus souvent un roman. Des exemples célèbres sont les novellisations de *La Règle du jeu* (Raymond Varinot), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jean-Claude Carrière), *Les 400 Coups* (François Truffaut et Marcel Moisy) et *Basic Instinct* (Richard Osborne). On peut bien entendu se poser la question de savoir si une réécriture d'un texte de théâtre (Shakespeare) en un texte de prose correspond encore à une novellisation. Il existe une gamme très riche d'adaptations romanesques de l'œuvre de Shakespeare. Songeons par exemple à *Macbeth. A novel* par J. Hartley et David Hawson[11] et à Thomas Flesh qui est l'auteur de *Shakespeare as fiction : Four Shakespeare plays retold as novels*[12], reprenant des novellisations de *Julius Caesar*, *Macbeth, Hamlet* et *The Merchant of Venice* (« Have you ever thought of Shakespeare as a fast-paced, action-filled, page-turning… novel ? ! », lit-on sur la quatrième de couverture). Quoi qu'il en soit, les novellisations sont un bel exemple d'une pratique culturelle qui nous montre à quel point notre culture fonctionne comme un réseau et à quel point Shakespeare fait partie intégrante de ce cadre de références intertextuelles, à quel point son œuvre est devenue un « *travelling object* »[13] qui traverse les frontières du temps et de l'espace[14].

11 D'un point de vue socioculturel, la novellisation n'a pas très bonne presse : ce genre de produits littéraires ou paralittéraires est souvent relégué dans les limbes de l'histoire de la littérature. Pourtant, la réalité résiste à un jugement aussi univoque. La novellisation jouit non seulement d'une popularité importante au sein de l'industrie culturelle, mais connaît également des variantes littéraires haut de gamme, « proche des formes et du statut de la littérature d'invention »[15], comme *Cinéma* de Tanguy Viel ou *Demandez le programme* de Robert Coover. De telles novellisations se caractérisent par une plus grande liberté par rapport à l'original, une complexité intertextuelle et une préoccupation constante et métaréflexive vis-à-vis de leur propre statut[16]. De plus, la novellisation est une forme spécifique de réécriture qui n'est pas simplement une « adaptation à l'envers »[17]. Le discours scientifique sur les adaptations[18] met en avant le degré de fidélité à l'original comme point de référence et se concentre sur la recherche de l'essence du texte source et la manière dont ce texte source a été transféré vers le texte cible. Un phénomène tel que les novellisations de Shakespeare nous oblige à adopter une autre approche, où une généalogie linéaire chronologique doit céder la place à une approche en réseau permettant aux différents textes et contextes d'interagir les uns avec les autres et remettant en question la distinction traditionnelle, hiérarchique entre l'original et l'adaptation, comme c'était d'ailleurs le cas pour Shakespeare lui-même. Une vraie novellisation, soutient Gaudreault, prend ses distances vis-à-vis de l'original, n'hésite même

pas à le rendre obscur. En effet, une novellisation serait « un récit autonome, avec tout ce que cela implique de possibilités de dramatisation et d'invention »[19].

12 À première vue, les textes de *Rien d'officiel* sont très éloignés des novellisations d'œuvres cinématographiques. Ces textes ne sont pas transmédiatiques (ils sont une transposition d'un texte en un autre texte) alors que c'est précisément le caractère transmédiatique qui est le fil conducteur du discours théorique sur les adaptations et les novellisations. Or, ce n'est vrai qu'à moitié, affirme Jan Baetens : « La plupart des novellisations sont basées sur l'une ou l'autre forme de scénario, soit de prétexte verbal, ce qui signifie entre autres que le problème de la "traduction" d'un système sémiotique à un autre se trouve systématiquement éludé »[20]. Les novellisations sont toujours basées sur un texte intermédiaire (bien souvent, elles sont produites en même temps que le film). Les textes de Shakespeare tels qu'ils nous sont parvenus ne sont pas des textes littéraires indépendants, ce sont des partitions servant de base aux spectacles, dépourvues de finalité autonome. Les novellisations de ce texte intermédiaire réalisées par Piemme fonctionnent à leur tour comme un intertexte, puisqu'ils constituent la partition de base à un spectacle. Un livre tel que *Rien d'officiel* prouve donc qu'une autre perspective, plus respectueuse de la complexité de la problématique de l'adaptation et donc de la relation original / adaptation, est nécessaire. Une novellisation, y compris dans sa variante littéraire, fonctionne par le biais d'une forme de dialogue intertextuel. *Rien d'officiel*, qui se lit soit comme un texte autonome, soit comme un dialogue avec l'œuvre de Shakespeare et avec le spectacle qui en résultera, en fournit un bel exemple.

Shakespeare en tant qu'allochrone

13 Les textes repris dans *Rien d'officiel* ne sont pas uniquement un exercice de genre mais également des réflexions poussées sur le statut culturel de Shakespeare lui-même. Pour chaque représentation d'une pièce de Shakespeare, on nous rebat les oreilles d'épithètes tels que « d'une actualité brûlante », « intemporel » ou encore « universel ». Dans son essai polémique *Peut-on encore jouer Hamlet ?*, le philosophe Dieter Lesage se pose la question : « Mais Shakespeare est-il réellement aussi actuel que l'on veut nous faire croire ? »[21] Et l'auteur de répondre : « Shakespeare, et ce à plus d'un aspect, est décidément non contemporain, extraordinairement daté et franchement singulier. »[22] L'œuvre de Shakespeare se caractérise de manière fondamentale par la relation spécifique à sa propre contemporanéité, même si toute référence à son époque est strictement interdite. Cela étant, cette spécificité n'implique pas qu'il serait devenu ridicule de jouer encore les pièces de Shakespeare aujourd'hui : « Au contraire, c'est le caractère non contemporain, daté et singulier de Shakespeare qui donne toute sa pertinence à la confrontation renouvelée avec son œuvre »[23]. Lesage cite l'exemple ultime du malentendu autour de *Hamlet*. Cette pièce est souvent citée en raison du caractère universel des réflexions qu'elle contient sur la folie et le pouvoir, alors que ce sont là par excellence deux catégories historiquement déterminées. La folie de Hamlet, soutient Lesage, à l'instar de Michel Foucault, est une folie datée, non médicalisée : « Elle y jouit encore d'une bizarre forme de prestige qui serait impensable même cinquante ans plus tard »[24]. Il en va de même, *mutatis mutandis*, de la conception élisabéthaine du pouvoir politique qui répond encore à une logique souveraine. De nos jours, le pouvoir politique adopte une forme totalement différente : « Au lieu d'un pouvoir monarchiste, omnipotent et monolithique, ce sont aujourd'hui des forces inégales qui interfèrent et s'affrontent – avec plus ou moins de bonheur – dans la poursuite de l'hégémonie »[25]. Avec la mondialisation, la souveraineté nationale est subordonnée à des puissances globales.

14 Dire que Shakespeare est de tous les temps le rend donc superflu : « Dire que Shakespeare est actuel parce que ses thèmes nous interpellent encore aujourd'hui, ou que Shakespeare est universel parce que tout le monde s'y retrouve, c'est, finalement, dire que Shakespeare est hautement remplaçable »[26]. Une actualisation ne peut que fausser les règles du jeu : elle passe par la mise en évidence du reconnaissable et l'effacement du non-reconnaissable (telles que les références bibliques, des questions religieuses et théologiques ou des problématiques juridiques et techniques relatives au droit de l'héritage, comme dans *King Lear*). En recherchant délibérément ce qui est connu ou familier, l'actualisation concerne par conséquent une pièce qui n'a jamais existé. Ce que l'on cherche dans Shakespeare, c'est donc toujours soi-même. Dans ce cas, que fait-on, se demande Lesage, de ce qui est fondamentalement étranger, autre ? Presque en badinant, il décrit Shakespeare comme un « allochrone » qui, tout comme l'allochtone, est obligé de s'assimiler ou de s'intégrer : « En tant qu'allochrone – un étranger

venu d'un autre temps – Shakespeare partage le lot de l'allochtone – l'étranger venu d'un autre pays. »[27] Les textes de Shakespeare fonctionnent donc précisément grâce à la relation spécifique à leur propre contexte. Et c'est dans cette spécificité contextuelle que réside toute la force de ces textes : ceux-ci nous somment de nous mettre au travail, non pas parce qu'ils sont universels, mais parce qu'ils sont spécifiques et donc l'antidote parfait du « nunco-centrisme » de notre pratique contemporaine : « C'est en allochrone que Shakespeare nous apporte une conscience historique »[28]. C'est en nous intéressant à ce qui est fondamentalement différent que nous sommes à même de mieux comprendre notre propre époque. Et c'est pour cette raison que toute réinterprétation de Shakespeare demande de redéfinir la relation spécifique à notre propre contexte historique. À ce sujet, Shakespeare lui-même nous a d'ailleurs donné l'exemple. *Hamlet* était un *remake* du prétendu *Ur-Hamlet*, pour lequel la trame narrative (la menace de Fortinbras) et la matière narrative (l'incertitude relative à la légitimité de l'héritier du trône) ont été adaptées au contexte historique de l'époque. Dans *Rien d'officiel*, Piemme se sert de la même stratégie. Il utilise la matière narrative et les personnages des pièces de Shakespeare comme un tremplin à sa propre narration, non pas pour nous montrer l'interchangeabilité du présent et du passé, mais précisément parce que nous pouvons nous approcher du présent par le truchement du passé et que, inversement, le présent nous permet de lui accorder sa juste place. Le présent et le passé s'imbriquent l'un dans l'autre, via la stratégie d'adaptation spécifique de la novellisation.

King Lear 2.0

15 Mais ce n'est pas tout. Le spectacle *King Lear 2.0* n'est pas une transposition littérale du texte intégral de Piemme vers la scène. Il y a eu des coupures et des glissements en fonction de l'efficacité scénique. Ruell fait commencer le spectacle par l'arrivée du personnage principal dans son pays (« rien à déclarer ») (p. 92 dans le texte de Piemme) pour introduire presque immédiatement après Edgar et Edmund (p. 116 dans Piemme). À l'arrière-fond résonne une sombre bande-son, étrangement inquiétante, qui évoque le paysage désert de la guerre dans un pays occupé. L'actrice Berdine Nusselder s'adresse au garde du corps et utilise le microphone pour évoquer les personnages. La première partie du texte se concentre, en gros, sur l'histoire du bouffon et sur la manière dont il a été humilié à la cour. En colère, l'héroïne décrit l'hypocrisie qui règne à la cour de Lear. Dans la deuxième partie du spectacle, qui débute par la scène de la division, les conséquences de cette décision sont mises en avant. Les deux sœurs, que Piemme représente comme deux hyperconsommatrices égoïstes, sont évoquées par Ruell au moyen de deux perruques aux couleurs vives. Lorsque la fille cadette refuse de mentir à son père, Ruell renvoie au texte original de Shakespeare (« I cannot heave my heart into my mouth », I, 1, p. 90-91).

16 Ensuite, le personnage esquisse le paysage mental désert qui caractérise la situation de son pays. Ses réflexions concernant la légitimité des occupants sont truffées de renvois explicites à la situation en Irak. Les deux parties sont séparées l'une de l'autre par une intervention radicale du metteur en scène : tout à coup, le rideau du fond s'ouvre, une musique forte résonne, la scène baigne dans une lumière rouge menaçante et l'on aperçoit un cadavre suspendu en l'air. Le personnage principal découpe le cadavre en poussant des cris et s'abreuve du sang qui coule à flots (dans *Le Soir*, le critique de théâtre parlait d'une « cérémonie sacrificielle enivrée »[29]). Entre-temps, elle crie ou plutôt elle hurle de manière hystérique un passage d'*Elektra* de Heiner Müller. Elle aussi est une fille séparée de son père par un conflit violent, elle aussi retourne à l'endroit de sa jeunesse par désir de vengeance : « J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance », dit-elle. Pour ensuite, prise d'un rire hystérique, écrire avec du sang la phrase « *Death to the pigs* ».

17 Le texte scénique diffère donc également du texte de Piemme. Ruell et Nusselder ont fait des ratures, inséré des citations, renvoyé au texte de Shakespeare, procédé à un nouveau montage et utilisé leur texte de la même manière que dans la tradition élisabéthaine, à savoir comme une partition servant de base au spectacle. La logique narrative dans le théâtre, ce médium caractérisé par la transmission en direct du message, diffère de celle d'un texte : la mémoire du spectateur ne fonctionne pas de la même manière que celle d'un lecteur. Plus encore que dans un texte, la quête du père se situe au cœur du spectacle. Une quête qui sert de cadre global à un monologue rituel sur la folie, la violence et le pouvoir et permet en même temps au spectateur de s'imaginer un espace concret au sein duquel cette quête se déroule. Pareil exemple nous apprend surtout que l'adaptation et la réécriture forment un processus permanent et que les

adaptations fonctionnent au sein d'un réseau intertextuel complexe au sein duquel la notion d'auteur n'est qu'une donnée relative.

Notes

1 Piemme (Jean-Marie), *Rien d'officiel,* Bruxelles, Éditions Aden, 2011.

2 Greenblatt (Stephen) *et al.*, *The Norton Shakespeare*, New York, Norton, 1997, p. 2307-2316.

3 Piemme (Jean-Marie), *op. cit.*, p. 91-92.

4 *Ibidem*, p. 95.

5 *Ibidem*, p. 96.

6 *Ibidem*, p. 95-96.

7 *Ibidem*, p. 97.

8 *Ibidem*, p. 110.

9 *Ibidem*, p. 121.

10 Voir, entre autres : Baetens (Jan), *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles/Paris, Les Impressions nouvelles, 2008.

11 Hartley (A. J.), Hawson (David), *Macbeth. A novel*, Las Vegas, Thomas & Mercer, 2012.

12 Flesh (Thomas), *Shakespeare as fiction. Four Shakespeare plays retold as novels*, s.l., BookCaps Study Guides, 2014.

13 Bal (Mieke), *Travelling objects in the humanities. A rough guide*, Toronto, Toronto University Press, 2002.

14 Burt (Richard), éd., *Shakespeares after Shakespeare. An Encyclopedia of the bard in mass media and popular culture*, Westport, Greenwood, 2006.

15 Baetens (Jan), *La Novellisation. Du film au roman*, *op. cit.*, p. 13.

16 La maison d'édition Random House a par ailleurs annoncé pour 2016 un projet de novellisations de Shakespeare. Ann Tyler réécrira *The Taming of the Shrew* et Jeanette Winterson réalisera une réécriture de *The Winter's Tale*.

17 Baetens (Jan), *La Novellisation. Du film au roman*, *op. cit.*, p. 9.

18 Voir entre autres Hutcheon (Linda), *A Theory of adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2006; McFarlane (Brian), *Novel to film*, New York, Oxford University Press, 1996.

19 Gaudreault (André), *Du littéraire au filmique*, Montréal, Nota Bene, 2005, p. 68.

20 Baetens (Jan), *La Novellisation. Du film au roman*, *op. cit.*, p. 70.

21 Lesage (Dieter), *Peut-on encore jouer Hamlet ?* Bruxelles / Paris, Les Impressions nouvelles, 2002, p. 8.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*, p. 8.

24 *Ibidem*, p. 12.

25 *Ibidem*, p. 15.

26 *Ibidem*, p. 23.

27 *Ibidem*, p. 44.

28 *Ibidem*, p. 44.

29 Critique de Makereel (Catherine), dans *Le Soir*, édition du 16 janvier 2013.

Pour citer cet article

Référence papier
Karel Vanhaesebrouck, « *King Lear* comme novellisation », *Textyles*, 49 | 2016, 11-21.

Référence électronique
Karel Vanhaesebrouck, « *King Lear* comme novellisation », *Textyles* [En ligne], 49 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 09 janvier 2026. URL : http://journals.openedition.org/textyles/2718 ; DOI : https://doi.org/10.4000/textyles.2718

Auteur

Karel Vanhaesebrouck

- **IDREF :** https://idref.fr/095760512

- **VIAF :** http://viaf.org/viaf/34767403
- **ISNI :** https://isni.org/isni/0000000035563103

BNF : http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb15546964q

Université Libre de Bruxelles

Articles du même auteur

Piemme chroniqueur [Texte intégral]
À propos d'*Eddy Merckx a marché sur la lune*
Paru dans *Textyles*, 60 | 2021

It's Tuesday, this must be *Dinsdagland*! [Texte intégral]
Bienvenue dans l'anus des basses contrées
Paru dans *Textyles*, 56 | 2019

De l'écrit à la scène [Texte intégral]
La réécriture dans la dramaturgie belge francophone
Paru dans *Textyles*, 49 | 2016

Le droit d'être oublié. Sur *Alost*, spectacle de Victoria et de Pol Heyvaert [Texte intégral]
Paru dans *Textyles*, 31 | 2007

Droits d'auteur

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.